

مفهوم الحرية فى شخصية الحلاج

بين صلاح عبد الصبور و عز الدين المدينى

د. فاطمة يوسف محمد^(١)



مدخل مفهوم الحرية:

يعرف الإنسان الحرية منذ اللحظة الأولى لميلاده فهى هبة فطرية..
و حين يشق طريقه فى الحياة يصطدم بقوى كونية أو قهرية تفرض عليه
الصراع من أجل الوجود الإنسانى حراً ألياً.

وتاريخ الشعوب ملئ بالأحداث التاريخية التى تمجد مبدأ الحرية.. وبطولات
لشخصيات ضربت مثلاً أعلى فى الصمود من أجل حرية الفرد وحرية الوطن.

ويرى الفكر الماركسى "أن مهمة الإنسان كمخلوق متحضر فى القيام
بعملية إبداعية مستمرة الا وهى عملية التحرر"^(١). فأصبحت الحرية فى
المفهوم السيكلوجى عند هنرى برجسون ترتبط بفكرة الخلق والإبداع"^(٢).
فالإنسان لا يقف مكتوف الأيدى أمام القوى الضاربة، بل يسلك دربه من أجل
التحرر بإبداعاته المستمرة المباشرة أو غير المباشرة من أجل إعلاء كلمة
الحرية لتحقيق العدل والحق.

(*) مدرس الدراما بكلية التربية النوعية ،بنها ، جامعة الزقازيق

(١) زكريا إبراهيم. مشكلة الحرية. مكتبة مصر. القاهرة (ط.) د.ت ص ٧٦.

(٢) السابق ص ١١٨.

وعملية الإبداع الفنى فى شتى المجالات تصبح بصورة منطقية أبلغ تجسيد للحرية. "إذا كانت عملية الإبداع الفنى فى الشعر والرواية تمثل ممارسة فردية لعملية التحرر. فإن الظاهرة المسرحية الحقيقية فى جوهرها ممارسة لفعل التحرر على مستوى الجماعة"^(١).

ولا يتحقق معنى الحرية إلا فى علاقته بنقيضه كى تتخلق ملامحه فى ذلك الفضاء الجدلى بين الضدين، "فالحرية صراع وحوار دائم مع الواقع يسعى إلى التغيير. فهى سعى ثورى وراء الممكنات وجهد متواصل من أجل العمل على تحقيقها"^(٢). وهذا أيضاً ما يراه جابر عصفور "بأن الحرية ليست سوى المسار الكائن بين الواقع والقيمة لأنها هى التى تصنع فيما بين هذين الحدين ما يمكن تسميته بالممكن والممكن هو الذى يضع الواقع موضع السؤال لكى يلزمه فى النهاية بأن يتحد القيمة. فالحرية إذن هى طريق سفر وانتقال من حال إلى حال، أو قل إنها صراع الوعى الموجود تجريبياً على مستوى السلب مع الوعى الممكن الذى ينشأ من الوعى الفعلى، ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعى بالمستقبل"^(٣).

وإذا كان أى فعل إنسانى مشروطاً بوجود محيط زمانى ومكانى فإن الحرية كفعل يشترط موقفاً اجتماعياً كمسرحها أو فضاء وجودها "فالحرية لا تخلق اختيارها ابتداء من لاشئ، بل هى تندمج فى موقف أصلى تقبله وتتداخل معه أى تجادله وتصارعه ولا تمارس نشاطها. إلا ابتداء من ذلك الموقف، فالحرية تلاق وانتقال وتبادل بين الخارج والداخل. أو هى بالأحرى حوار متصل واتصال مستمر مع الأشياء ومع الآخرين"^(٤). ولما كانت الحرية فعل صراع وحوار مع

(١) نهاد صليحة : الحرية والمسرح. الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩١. ص ١٠.

(٢) أنظر. زكريا إبراهيم. مرجع سابق ص ٢٠٩.

(٣) جابر عصفور: قراءة فى لوسيان جو لدمان عن النبوية التوليدية. فصول المجلد الأول،

العدد الثانى ص ٨٥.

(٤) مشكلة الحرية. مرجع سابق ص ١٩٦ ص ١٩٧.

موقف أصلى فى سياق اجتماعى متعين - أى حرية المجاهدة^(١). فهى تتصل اتصالات وثيقاً بالتاريخ. باعتباره تجارب اجتماعية أو حركات تحررية. وهذا ما يؤكد الفكر الماركسى على مفهوم الحرية "باعتبارها تجربة اجتماعية أو حركة تاريخية"^(٢).

كما يرفض اعتبارها أمراً يخص الذات وحدها، بل هى مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية للإنسان باعتبارها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به"^(٣). وقد رصدت نهاد صليحة عناصر للحرية بأنها:

- موقف أصلى واقعى فى سياق اجتماعى إنسانى.
- فعل صراع وجدل وحوار مستمر ومتحول مع هذا الموقف.
- التغيير كحصول الحرية على المستوى الذاتى والاجتماعى والتاريخى^(٤).

كما أنها ترى أن الفعل المسرحى فعل تحررى. وذلك بأن كل نص مسرحى قديماً كان أم حديثاً يشتمل على موقف مبدئى يفجر صراعاً وحواراً، يفضى الحوار فيه إلى حركة وتغيير مادى أو معنوى فى الشخصية أو الجمهور أو كليهما معاً. هو بمثابة تحرر جماعى ينتهى إلى تغيير الوعى بدرجات متفاوتة تتراوح بين الخلخلة أو التتوير الكامل^(٥).

فالمسرح مثل كل الفنون الأخرى يستطيع دائماً فى كل صوره الجادة أن يكون مصدراً يمد الإنسان بالطاقة الروحية والوجدانية التى يتزود بها فى معركته المستمرة من أجل التطور الاجتماعى والفكرى.

(١) المرجع السابق ص ١٩٥.

(٢) المرجع السابق ص ٧٧.

(٣) المرجع السابق ص ٧٥.

(٤) الحرية والمسرح. مرجع سابق ص ١٤.

(٥) الحرية والمسرح. مرجع سابق ص ١٥.

بهذا المعنى يعتبر المسرح جزءاً من أدوات الإنسان الفنية لتحقيق تقدمه وتحرره اللانهايين. وكل مسرح عظيم يفجر فى الإنسان طاقة الصمود فى معركة الوجود والحياة. طالماً أنه يزود روح الإنسان وعقله وإرادته ووجدانه بالقيم التى تحميها من التحلل.

فالحرية هنا عمل إنسانى هدفه هو تحرير الأرض والحياة والزمن وتراث العمل الإنسانى وفرصة استمراره.

ومن منطلق مفهوم الحرية واحتياج الوجود الإنسانى لها وتحرر المبدع فى التعبير عن ذاته أو عن الجماعة. سوف نتناول الباحثة فى هذا البحث تحليلاً سيوسولوجياً لنصين مسرحيين من خلال تناول شخصية تاريخية واحدة وهى شخصية الحلاج كرمز للحق والحرية.

الأول: " مأساة الحلاج " للشاعر صلاح عبد الصبور .

الثانى: " رحلة الحلاج " للكاتب التونسى عز الدين المدنى.

وستحاول الباحثة أن تجيب على سؤالين:

السؤال الأول:

بعث الحلاج من التاريخ كرمز من رموز الحرية، هل نجح الكاتبان فى توظيفه توظيفاً درامياً؟

السؤال الثانى:

توظيف شخصية الحلاج عند عبد الصبور وعز الدين المدنى أثر المتغيرات الاجتماعية والسياسية وأزمة المثقف العربى.

الحلاج تاريخياً:

إن حياة الحلاج فى التراث العربى هى ملحمة بطولية، استشهد فيها الحلاج من أجل إعلاء كلمة الحق، وتحقيق العدالة الاجتماعية والمحبة للشعب،

هى ملحمة احتجاج وجدانى إزاء مفاصد السلطة فى عصره، وذلك فى أواخر القرن الثالث الهجرى وبداية الرابع حيث أعدام الحلاج واستشهد فى سبيل مبادئه. هذه الشهادة التى جعلت منه قيمة بشرية ورمزاً فى كل آن لإعلاء كلمات الحق والعدالة والحرية.

"عاش فى مدينة واسط (بين البصرة وخراسان) صباه وشبابه الأول فقراً القرآن فى مدرستها، وعرف هناك المتصوف سهلاً التسترى"^(١).

فقرأ عليه التصوف، وتلمذ على يديه. ثم ارتحل إلى البصرة، وتلقى خرقه التصوف من يد المتصوف عمر المكي^(٢). وتزوج وأنجب وعاش فى البصرة، وكان الحلاج يعيش حياة الزهد والكفاف والاقبال على العبادة، فيصوم رمضان كله، ويوم عيد الفطر يلبس السواد ويقول: "هذا لباس من رد عليه عمله"^(٣). ثم ارتحل الحلاج إلى مكة وقضى بها عاماً كاملاً فى بيت الله، نذر فيه الصمت والصلاة، وخلال هذا العام يحدثنا عنه من رفاقه^(٤): تطور فكره الصوفى. وحدث قطيعه بينة وبين شيخه عمرو المكي. وبدأ المريدون وتلاميذ الصوفية يلتفون حول الحلاج ويسمعون منه.

وحين عاد الحلاج من مكة بدأ النزول إلى الناس يعظهم ويرشدهم إلى طريق الله. وكانت هذه بداية عذاب الحلاج ومأساته.

فالصوفيون لم يكونوا لينزلوا إلى الناس، كانوا يعتزلونهم وينأون عن عالمهم ولا يعينهم ما يضطرب به هذا العالم قدر ما يعينهم أن يطووا جوانحهم على تأملاتهم، ورؤاهم، وذلك من أسرار التصوف لا يجب الإقضاء بها، ويضنون بها أن تبتذلها العامة.

(١) أنظر: عبد الكريم بين هوزان القشيري. الرسالة القشيرية فى علم التصوف ص ١٤.

(٢) المرجع السابق ص ٢١.

(٣) أخبار الحلاج. نشر وتحقيق ما سينيون و.ب كراوسى مطبعة القلم ١١٣٦هـ ص ٢٤.

(٤) المرجع السابق ص ٤٣.

وحين ضاق الحلاج بالمتصوفة، وضاقوا به نبذ خرقتهم. ونزل إلى الناس، فاكسب عداة الصوفيين وعداء الدولة والسلطة التى راحت تترصده وتضع أمامه العقبات لما أثارته كلماته من جدل وشغب عظميين.

لفظ أمضى الحلاج حياته رحالاً فى أنحاء الأرض مدياً بصرخته القوية "أنا الحق" فهو بهذه الصرخة كان يبغى الوحدة الشهودية مع الله بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى^(١). بينما يرى عبد القادر محمود أن صيحة "أنا الحق" للحلاج كان يهدف بها إلى إصلاح المجتمع عن طريق إصلاح الفرد. وهو بهذا اختلف عن التصوف التقليدى. فتصوفه كان دعوة إلى الجهاد والإصلاح، وهى الدعوى التى أودت به^(٢).

فقد اكتسب الحلاج عظمتَه من انتمائه للحقيقة أولاً التى كشفت له، ثم من انتمائه ثانياً لأعراض الجماهير. فهو لا يرى قيمة الحقيقة التى يؤمن بها مالم توضع فى خدمة الفقراء والكادحين من أرباب الحرف. ولهذا حمل أمانة الكلمة وراح يوضح لهم جوهر العقيدة الدينية بحيث تكون تأكيداً للعدالة بين الناس لا وسيلة لستر ظلم الحكام، وتدعيم سلطتهم.

فقد "دعا الناس إلى طهارة النفس والتخلص من المعاصى والزنىلة والتجرد تماماً من البدن الذى يمثل حائل بينه وبين المحبوب، بل أراد للمجتمع كله أن يجاهد فى سبيل الخلاص من الظلم، من العبودية من الفساد ومن النفس ذاتها"^(٣). فاتهم بالكفر والزندقة وحوكم علي هذا الأمر لما صدر فى أشعاره:

قال الحلاج:

(١) أمل إبراهيم. الحلاج بين العربية والفارسية. فكر وإبداع. مكتبة الأنجلو مايو ٢٠٠٢ ص

١٦٨.

(٢) عبد القادر محمود: الفلسفة الصوفية فى الإسلام. مصادرنا ونظرياتنا ومكانتها فى الدين والحياة دار الفكر العربى.

(٣) أخبار الحلاج: مرجع سابق ص ٥٧.

مزجت روحك فى روحى كما تمزج الخمرة بالماء الزلال
فإذا مسك شئى مسنى ماذا أنت أنا فى كل حال^(١)

ونتيجة لهذا أمسكت به السلطة وصلبته ليصبح مسيحاً آخر يفتدى الناس بدمه، وحين قرر الحلاج أن يخرج من عزلته الصوفية إلى معترك الحياة من أجل إعلاء الحق والحرية والعدالة. قتلته كلماته التى عجزت عن أن تكون مبصرة لسيف الحق العادل. وينال الحلاج الشهادة فى سبيل إعلاء الكلمة. ويصبح رمزاً فى التاريخ للحق والحرية قيمة بشرية باقية يغنى بها الإنسان فى كل عصر كان.

مأساة الحلاج عند صلاح عبد الصبور:

وجد الشاعر صلاح عبد الصبور فى شخصية الحلاج ومعاناته ما يعادل معاناة عبد الصبور من قوى قهرية فى أوائل الستينات مسيطرة على رقاب المثقفين والأدباء. فرأى عبد الصبور فى شخصية الحلاج أنشودته من أجل حرية الكلمة بطلا يعبر عن أفكاره وأرائه فى صراعه مع تناقضات المجتمع، التى تولدت فى تلك الأونة، وعرفت بمراكز القوى التى استباححت ضغوطها على المثقفين والأدباء. فنشأت لديهم تناقضات عميقة ثقافية ومتعلقة بالنظر إلى الواقع. وأصبح المثقفون بين اختيارين؛ إما التخلي عن الشعب، وهذا يعنى للمثقفين الانتحار، ولأن فعاليتهم ومنهجهم تفقدان الصدى الاجتماعى الفعلى، أو تخدمان فقط تلبية الحاجات لفئة عليا صغيرة فى المجتمع. وهنا أصبحت الصعوبة الخاصة فى وضع المثقفين والأدباء، وهى ضرورة مجابهة السلطة والسياسة الرجعية للطبقات السائدة مع مصالح جماهير الشعب الكادحة والدفاع عنها^(٢). ووقع المثقفون فى أزمة مع السلطة الحاكمة التى سعت إلى إحكام قبضتها وزيادة هيمنتها على النشاط الثقافى والإعلامى. واخضاعها لمتطلبات

(١) المرجع السابق.

(٢) فاطمة يوسف: المسرح والسلطة. الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٣ ص ٩١.

سياسة الدولة، فأمنت الصحف ١٩٦٠ محاولة لإحكام السيطرة على قنوات التوصل من أجل تسييد رأى واحد، وتضييق الخناق على الرأى المعارض، كما فرض على المبدعين الرقابة على الفكر وعنت واضطهاد رقابة المسرح لكل من يخالف مبادئها. فأصبحت رقابة المسرح وجها من وجوه التعثر والسقوط للمبدعين.

وحين أراد صلاح عبد الصبور أن يطلق صيحة الحق بعث الحلاج من التاريخ، واعتبره مسايمة مع دعوة يوسف إدريس "نحو مسرح عربى" والعودة إلى التراث والتاريخ، إلا أن بعض النقاد رأوا أن اتجاه المبدع الدرامى إلى التراث، إنما هو نوع من الهروب السلبي نتيجة انعدام الشجاعة فى طرح تناقضات الواقع بشكل مباشر^(١). وهذا ما يؤكد مصطفى الرمضانى "لا ننفى الأسباب السياسية التى كانت وراء اتجاه المبدع الدرامى إلى التراث مادام يجد فيه الرمز التاريخى الذى يعلق عليه قضاياها. هذه القضايا التى لا تسمح الرقابة بطرحها. ورغم ذلك فإن اللجوء إلى التراث كان يحقق بعدا جماليا خاصا، ذلك أن توظيف شخوص أو أحداث التراث كفيل بتحقيق جمالية خاصة بالإبداع المسرحى. لأن هذا التوظيف أداة تحقق نوعا من التواصل الفنى الذى يتجاوز الطرح المباشر للقضايا. كما أن التوظيف يبنى توظيف معطياته بطريقة فنية إيحائية ورمزية هدفها خدمة الحاضر والمستقبل"^(٢). كما يؤكد لوكانش أهمية التراث فى الإبداع بمقولته "إن الصياغات التاريخية تبين باستمرار كيف أن الأزمان الكبرى فى حياة الشعوب والثورات تفتح قدرات وطاقات الشعب المختزنة، أن عظمة الإنسان الخارج من قلب الشعب والضاربة جذوره فيه، فى أزمان التاريخ الكبرى تمثل جوهر الرواية. إن هذا الحقيقة التاريخية العميقة

(١) المسرح والسلطة. مرجع سابق: أنظر فصل الاسقاط التراثى فى المسرح.

(٢) مصطفى الرمضانى. توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربى. عالم الفكر.

تعطى الأزمان المصاغة قاعها الاجتماعى والإنسانى وبفضلها نستطيع أن نعيش الواقع^(١).

ومأساة الحلاج رجعة شعرية ومسرحية للتراث واستلهاهم واع لجانب من أخصب جوانبه. أسند فيها صلاح عبد الصبور ظهره إلى أحداث التاريخ وأخباره. ولكنه أسقط عليها همومه الفكرية وما يتقل وجدانه. كما رأى حسن محسن "إن مأساة الحلاج لعبد الصبور لم يكن ظهورها حدثاً طارئاً فى تطوره الشعرى. فهى فى الحقيقة تمثل قمة تطوره الفنى الصاعد، الذى بدأ من الغنائية وانتهى بميلاد الدراما الشعرية. وهذا التحول يمثل هروباً من الذات فى محاولة لإكساب الشعر نبرة شخصية على أساس أن النزوع الدرامى يعنى أن يكون الشعر ليس تعبيراً عن الذات بل هروباً منها. وقد جاء هذا التطور نتيجة وعى الشاعر المستمد بتجربة الحياة الإنسانية الفردية"^(٢). بينما يرى سامى منير "فى المسرحية تستطيع الشخصيات أن تقول أى شئ، فالمؤلف هو صانع كل شئ ولكن اختفائه الكامل وراء شخصياته يعطيه من الحرية ما يستطيع به أن يحركها حتى يصل بتصوير لحالته الفردية الخاصة إلى حقائق أعم وأشمل"^(٣). وسواء بالإسقاط التراثى أو التوظيف الرمضى استطاع المبدعون فى المسرح من تناول قضية تحرير الإنسان ضد القهر الطبقي أو السياسى أو من الفقر أو الاغتراب أو التمزق النفسى بالبحث والتنقيب فى التراث والتعامل معه كموقف

(١) جورج لوكانش: دراسات فى الواقعية. ترجمة نايف بلوز. المؤسسة الجامعية ببيروت.

١٩٨٥.

(٢) حسن محسن: المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر دار النهضة. القاهرة

١٩٧٩ ص ٤٨٩.

(٣) سامى منير: المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية. الهيئة العامة الاسكندرية.

١٩٧٨.

وليس كمادة فقط، كما يقول عابد الجابري "فهو يرى أن قراءة العرب لتراثهم تنطلق من إشكالية قياس" الغائب على الشاهد" (١).

لقد اختار صلاح عبد الصبور الحسين بين منصور الحلاج بطلا تراجيديا يبحث عن الحقيقة المطلقة. استشهد نتيجة القهر الذي تمارسه السلطة عليه في بغداد في القرن الثالث الهجري من أجل إعلاء الحق وحرية الكلمة. أما في أوائل الستينات صلاح عبد الصبور وكل مثقفي مصر يعانون من أزمة مع السلطة.. فرأى عبد الصبور في شخصية الحلاج "الغائب الشاهد" فأتخذه رمزاً لحرية الضمير وحرية الكلمة وحرية الاعتقاد. في وقت أخذت مراكز القوى تحكم قبضتها على زمام الكلمة الحرة"، "وتحاول أن تخنق حرية الرأي في ظل دعوة مركزه تطالب الكتاب والفنانين بوحدة الفكر ووحدة العمل في ظل التنظيم الواحد" (٢).

ونشر صلاح عبد الصبور مسرحيته "مأساة الحلاج" ١٩٦٦ ونال عنها جائزة الدولة التشجيعية. ولكن المسؤولين رفضوا عرضها على خشبة المسرح احتجاجاً بأنها هجوم على محكمة الدجوى (٣)، وهذا ما يؤكد نجاح صلاح عبد الصبور، بأن مسرحيته لم تكن هروباً من أرض الواقع بل كانت مغامرة في أرض مجهولة تعيد طرح مشكلة المثقفين على أساس الحرية المطلقة للإنسان فليس من حق أي حاكم، ولا من حق أي سلطة أن تفتش في أعماق الفرد بحثاً عن معتقداته أو انتمااته لكي تحاكمه عليها. فهذا ما يسمى بالإرهاب السياسي. وتلك أيضاً هي نفس كلمات القاضي ابن سريج بأنه ليس من حق أي أنسان أن يفتش في كيفية إيمان الإنسان" ومقولة " أن المسرح قناع يضعه المؤلف على

(١) محمد عابد الجابري: نحن والتراث. دار الطبعة بيروت ص ٢٣.

(٢) نسيم مجلى. المسرح وقضايا الحرية. الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٨٤ ص ١٧٣.

(٣) فاروق عبد القادر. ازدهار وسقوط المسرح المصري، دار الفكر المعاصر د.ت.

وجهة حتى ولو كان يتحدث عن تجاربه الذاتية لآرائه الشخصية^(١). فإن نجاح عبد الصبور فى المكاشفة بينه وبين مراكز القوى فى دراما الحلاج أثبت أن القناع الذى اتخذته من التراث كان شكلاً ابداعياً جمالياً أكثر منه هروباً.

لقد اعتبر صلاح عبد الصبور شخصية الحلاج هى الحلم الرمضى لإعلاء الحرية وسعى الشاعر لتحقيقه رغبة فى تغيير الواقع المرفوض ويرجع بعض النقاد أن مسرحية الحلاج بدأت دوافعها من قصيدة القديس فى ديوان "أقول لكم"^(٢). والى تطورت فى النهاية إلى شخصية الحلاج، وذلك لأن الشاعر لا يملك غير الكلمات يتحول إلى القديس الحلاج. الذى لا يملك إلا الكلمات أيضاً. وتجربة الحلاج تمثل تجربة الفنان الشاعر عبد الصبور وهمومه المعاصرة أمام شرف الكلمة. هذه المعاناة هى توظيف للدراما الشعرية.

وشخصية الحلاج غنية بصور متنوعة من النضال والكفاح والتصدى لجبروت السلطة وهو كما يقول عبد الصبور "أختارها طراحاً لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة الذين اختاروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم"^(٣). فقد حمل عبد الصبور بين جوانحه شهوة إصلاح العالم فحمل صليبه فوق ظهره كالحلاج وخرج ينادى بالحقيقة مواجهة مع السلطة متأثراً بأفكار ت.س. إليوت وجسارته اللغوية، فى محاولة لإحياء تقاليد التراجيديات الإغريقية لي طرح أهم قضايا عصره، مجسداً روحاً هائمة تبحث عن الحرية والمخلص الذى يبشرها بتحقيق الحلم. وفى سعيها الدؤوب تحزن وتعانى وتتألم ونحن معها بعاطفتى الخوف والشفقة باحثين عن طوق النجاة. صراع البطل التراجيديات مع قوى الشر بمفهومه البشرى.

(١) يوجين يونسكو. من الأعمال المختارة. ترجمة حمادة إبراهيم. سلسلة المسرح العالمى. أكتوبر ١٩٧٧.

(٢) صلاح عبد الصبور أقول لكم. دار الآداب. بيروت ١٩٦٩

(٣) صلاح عبد الصبور. حياتى فى الشعر. دار العودة. بيروت ١٩٦٩.

إن اختيار صلاح عبد الصبور عنواناً لمسرحيته "مأساة الحلاج" يفرض علينا تتبع قواعد المأساة الأرسطية. ومدى نجاح عبد الصبور في تحقيقها، وهل استطاع أن يجعل من الحلاج بطلاً تراجمياً مكتمل الأبعاد سعى باتخاذ قرار أدى به إلى مصير محتوم "سقطه البطل" سواء بإراداته أو بإرادة قوى أخرى خفية تتحكم فيه؟

فمسرحية الحلاج لا تعد مسرحية تاريخية بل هي خطاب رمزي ودرامي وجه إلى الإنسانية جمعاء، خطاب دين القهر والظلم في كل العصور. فنحن في "مأساة الحلاج" لا نتابع الشخصية التاريخية التي أوردتها لنا كتب التاريخ، ولا التجربة الإنسانية التي مر بها الحلاج. بل نحن نرى تجسداً للقيم الخالدة في شخصية هذا الصوفي الذي وجد فيه عبد الصبور صورة لنفسه فهو لم يستجب لشيء لم يمازج روحه ولا يقبل على كتابة لا يجد ذاته فيها^(١).

الصراع في مأساة الحلاج:

إذا نظرنا إلى الحلاج كعنصر جدلي في معادلة قائمة تقول: هل خلاص المثقف كشاهد على مسالب عصره، خلاص فردي ينتهي بإثبات الشهادة في أوراق محفوظة، أم ينطلق وعيه كرسالة في خدمة الجماهير. هل فكرى لى أم لهم، للخاصة أم للعامة. تلك هي القضية الرئيسية للحلاج والمحور الأخطر هو اتخاذ القرار بعد الإجابة "بنعم"، إن فكرى للاس ولكن كيف أقاوم؟ هل أرفع صوتي؟..! هل أرفع سيفي؟..!، ما هو دور المثقف المفكر المعاصر؟ هل يشارك في مقتله أم يصبح عضواً في انتماء تنظيمي قد يسبب في الانحراف للكلمة؟ هل يستخدم السيف؟، وهل يمكن أن يكون منتصراً ألا يكون ظالماً. أو وسيلة قتل عشوائية؟.

إن هذه الحيرة والقلق بين الكلمة والسيف هما الركيزة التي انطلق منها الصراع وهي حيرة وليدة العصر تتناولها كثير من المبدعين فنجد توفيق الحكيم

(١) الحلاج بين العربية والفارسية. مرجع سابق ص ١٨٠.

فى مسرحيته "السلطان الحائر" ١٩٥٩ وحيرته بين السيف أم القانون^(١)؟ أيهما يختار السلطان للعدالة والحكم حتى أصبحت الحرية صفة للسلطان.

وينتهى الحكيم بنزول السلطان إلى العامة والاختلاط بهم فيحفظ مبدأ الديمقراطية ويحقق العدالة بالقانون وما ينبغي له من احترام^(٢).

وحلاج عبد الصبور هو عبد الصبور ذاته بلا جدال، فقد توحّد مع الحلاج البطل المحورى تلك الشخصية المحورية فى هذا العمل، التى هى الغريب الذى يعانى خلال رحلته أنواع العذاب النفسى حتى يصل إلى خلاصه الروحى.

فى أوائل الستينات امتلك القلق عبد الصبور المتقف الذى لا يحمل إلا الكلمات والذى يرجو أن ينجو بها لا خوفاً من الموت بل خوفاً من الانزلاق فى موقف آسف أو ظالم فكان لابد لعبد الصبور من إفشاء صور وألوان الظلم والقلق كما الحلاج، يختار الكلمات بالاعتراف الخالد وإفشاء سر العلاقة الوطيدة بينه وبين خالقه. فذلك أمر يخصه هو، خلاص ضرورى واختيار تمتع به وحده. وهنا ينتهى دور الحلاج بعد هذا التصريح بالكلمات التى تحولت إلى فعل مختلف المستويات. فهل حققت أقواله أفعاله الإيجابية؟ أو لم يتحقق بتلك القضية التى سوف يحسمها الصراع القائم فى المسرحية.

أولاً: الصراع بين الحلاج ورفيقه الشبلى:

صراع قائم من أجل الاختيار بين أن يغمض الحلاج عينه عن مفااسد الدنيا حتى يبصر نور الخالق فى قلبه، أو أن ينزل إلى معترك الحياة بشعلته فيغامر بفقدانها من أجل الناس، يبصرهم بحريرتهم ويدافع عنهم.

(١) توفيق الحكيم. السلطان الحائر. مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٩. المقدمة.

(٢) المسرح والسلطة: مرجع سابق ص ١١٥.

يبدأ هذا الصراع حول الكلمة بين الحلاج ورفيقه الشبلى بداية الشك في أن تكون معرفة الحقيقة عن طريق الفرد وحده في باطنه بدلاً من أن يريد لها فيمن حوله من خلائق، فالشبلى موقفه موقف الصوفية جميعها وهو:

الشبلى : طريقتنا أن ننظر للنور الباطن/ ولذا فأنا أرعى أجفاني في قلبي وأحرق فيه فأسعد/ وأرى في قلبي أشجاراً وثماراً وملائكة ومصلين وأقماراً.

إنه موقف العارف بالحقيقة الصوفية مثلثاً بها، يحتفظ بحبه النوراني في داخله، وهو يصل إلى هذه الدرجة مجانيةً للعزلة عن كل ما هو مادي، بينما يناقضه الحلاج لأنه يعرف الحقيقة والكشف عنها بطريق آخر هو إفشاء سر الصوفية من أجل التصدي للشر.

الحلاج : هبنا جانبنا الدنيا / ما تصنع عندئذ بالشر.

كلمة الشر عند الشبلى لا يفهمها دنيوياً، أى المعنى الذى يقصده ويكشف عنه الحلاج، فالشبلى صوفى منغلِق على نفسه، لا يرى بعيونه الجسدية بل يرى بنور بصيرته.

من هنا تبدأ مأساة الحلاج في صراعها مع الصوفية ليصل إلى الحقيقة محاولاً أن يكشف الشر لرفيقه الشبلى كما تراه عينا الحلاج في قهر الناس.

الحلاج : رجال ونساء قد فقدوا الحرية، اتخذتهم أرباباً من دون الله عبيداً لا سخرى/ الشر استوى في ملكوت الله/ حدثنى كيف أغمض العين عن الدنيا/ ألا أظلم قلبي.

تلك الحقائق عن الشر لا يبالي بها الشبلى، فما يراه الحلاج ليس بحقيقة فالشر هو أمر يمتحن الله به الناس. وبالتالي لا ضرورة من التدخل في منع هذا الشر عنهم. موقف للشبلى يجسد صورة المثقف الجبان الذى يغمض عينيه عن مفاصل الدنيا مجانية للشر.

الشبلى : الشر قديم في الكون/ الشر أريد بمن في الكون. كما يعرف

ربى من ينجو ومن يتردى/ وعلينا أن نتدبر كل منا
درب خلاصه/ فإذا صادفت الدرب فسر فيه/ واجعله
سرا لا تفضح سرك.

مقابلة بين الحلاج والشبلى وتناقض فكرى بينهما فالحقيقة ستجلب على قائلها
أضرارا، ولذلك فإن الأفضل الكتمان، والصوفية تبتعد عن الدنيا حتى لا تصيبهم
شروها. إلا أن الحلاج يعلو بالحقيقة ليظهر بها العالم فيصرح بالكلمات تلك التى
لا يملك سواها سلاحا لمواجهة به مفاصد الدنيا والسلطة الظالمة.

الحلاج : فستأتى آذان تتأمل أو تسمع/ تتحدّر فيها كلماتى فى الطالب من أجل
الحقيقة يتخذ الحلاج فى نهاية صراعه مع الشبلى قرارا بخلع خرقة الصوفية
والنزول إلى الناس لإصلاح أحوالهم.. وبكلماته يقبض عليه ويقاد إلى السجن
"رافضا الهروب كمتقف مقهور يضنيه الفكر ويعروه الخوف، لا بد له أن يتخفف من
أحماله النفسية تلك، ينفث ما بنفسه لإنارة سبيل العامة"^(١).

الصراع النفسى:

وينازع الحلاج صراع نفسى داخله فى الحيرة بين الكلمة والفعل هذه
الحيرة أو التشكك هو صراع بين قوتين متساويتين قوة الدين وقوة الدنيا،
"والحلاج حين ينزل إلى الحياة يعجز عن الفعل، أو أين له بالسيف المبصر الذى
يحدد من فينا الشر ومن فينا الخير.. فالحلاج فى مسرحية عبد الصبور، ليس
مسيحا أدت القدرة على أن يجعل من الكلمة فعلا، بلا رجلا يبحث عن اليقين
حتى يقدم الفعل الصحيح"^(٢).

إنه ينشد الكمال للفعل ويقين المعرفة وهى لله وحده، ولذلك يجد مخرجه فى
الموت الذى يحمل ظللا من الهزيمة والهروب، ولكن يحمل معه الفناء فى الله

(١) المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية. مرجع سابق ص ٤٠٩.

(٢) نهاد صليحة. بين الفن والفكر - الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٥ ص ١٥٤.

ليذوب النسبى فى المطلق حتى تصبح الكلمة فعلاً^(١). وهذا ما يسعد الحلاج حين يقبض عليه، فهو يعلم أنهم يسوقونه نحو الموت، أى المصير الذى يسعى إليه الذوبان من الله "هذا المصير عرفه سارتر فى نظرية فى الانفعالات بالشعور المرتد على ذاته". يحدد الإنسان واقعة الإنسانى بما يأتى من أفعال مختلفة فى مختلف المواقف، أفعال أساسها اختيار متصل صادر عن حرية مطلقة تجعل الإنسان مسئولاً عن مصيره مسئولية مطلقة، كذلك هذه الحرية لا يمكن تقييدها لأنها حرية الشعور المطلق، والشعور هو فى جوهره تخط مستمر لأحواله وتعد دائم لكل صورة يصوغ فيها الإنسان حياته ويحصر فيها وجوده الفعلى^(٢).

الصراع بين الكلمة والفعل بين الحلاج والسجين:

صراع تصاعدى بين الكلمة والفعل بين الحلاج والسجين المثقف كلاهما شخصيتان مقهورتان. وكلاهما عشق الكلمة.. ولكن ما حط على السجين المثقف من قهر وجوع تحولت الكلمات إلى الانتقام بالفعل، لقد أخرج صلاح عبد الصبور صراعه الداخلى إلى صراع خارجى بين الحلاج والسجين، وكلاهما يحمل فكره وآراءه ومن خلالهما يتطور الصراع النفسى بين الكلمة والفعل فى مواجهة الشر والسلطة، الحلاج سلاحه الكلمة بينما السجين المثقف لا يعجبه هذا النزال السلبى.

السجين : قل هل تصلحهم كلماتك؟
الحلاج : هل يصلحهم غضبك!
السجين : غضبى لا يبغنى أن يصلح بل أن يستأصل.

(١) المرجع السابق ص ١٥٨.

(٢) جان جول سارتر. نظرية فى الانفعالات - ترجمة. سامى محمود على. عبد السلام

اللقباس. الهيئمة العامة للكتابة اب ٢٠٠١.

لقد أفشى عبد الصبور عما بداخله إنه يرى أراء المتقف فى استئصال الشر ومفاسد العصر هو الطريق الصحيح للمواجهة مع السلطة.. ورغم ما صرح به إلا أن عبد الصبور ينحاز إلى الكلمة التى يتقنها لتتویر الناس، متمنياً تحقيق العدالة بكلمات مثله مثل الحلاج. مبتعداً عن المواجهة بالسيف هذه الرؤية التى أوقعت الحلاج فى قلق وحيرة باكية.

الحلاج : هل أرفع صوتى. أم أرفع سيفى.. ماذا أختار؟

لقد ولد فى نفسه الحيرة أثر الإحباط والاستكانة والخوف من المواجهة بالسيف الذى يمكن أن تمارس ضده القتل، وهذا هو خوف صلاح عبد الصبور أيضاً من ألوان البطش، التى قد تتصدى له، ورغم ذلك اعترف بأن الكلمات لن تصنع شيئاً وذلك فى منولوج درامى بالغ الصدق، يكشف عن الصراع الداخلى فى أغوار الحلاج سرده السجين المتقف فى محنته مع الحياة ملأته بحب الفعل أى الانتقام.

السجين المتقف : أتى يوماً كنت أحب الكلمات / كانت لى أم طيبة
ترعانى أمى كانت تتلذ بأقوالى وتتجرعها أذناها شهداً
مرضت أمى.. قعدت.. عجزت .. ماتت. أمى ماتت
جوعاً.. أمى عاشت جوعانة. ولذا مرضت صباحاً..
عجزت ظهراً.. ماتت قبل الليل.

وقائع حياته فقر قهر عاشه السجين فبدل آراءه بأن الكلمات سلبية لا تفعل شيئاً. لا تشبع الجائع.. لا تغنى الفقير.. والحق هو الفعل السيف لمواجهة القهر. وليكون الصراع على قدر من المساواة

الحلاج : بم تعرفهم.

السجين : بتصرفهم.

أيضاً الحلاج يعرفهم أى يعرف الشر ولكنه يسأل عنهم، ليبعد فكرة السلبية عنه

تهمة المتقف المقهور له.

الحلاج : من فىنا الشر ومن فىنا الخير/ من فىنا يستأصله سيفك أو يعفيه أو يستقيه.

هكذا خوف الحلاج من السيف الذى يقتل دون أن يبصر.

الصراع بين الحق والباطل فى المحكمة:

يبرز هذا الصراع مشكلة أفلقت المفكرين والأدباء فى الستينات وتناولها

العديد من الكتاب فى أعمالهم الدرامية وهى ألعيب القضاة بجعبة القانون.

فى محاكمة الحلاج يتعرض عبد الصبور لصورة العصر التى نرى فيها

مهزلة القضاة فى القرن الثالث الهجرى واقعياً، ورمزياً للستينات فقد تحولت

قوانين الشرع بين أيدى القضاة ألعيب وألغازاً.. تعظم منزلة القاضى إن أحسن

النفاق لولى نعمته بلى أعنة القانون..

وقد تأثر صلاح عبد الصبور بموقف توفيق الحكيم فى "السلطان الحائر"

الذى أبدع فيها بإبراز. ألعيب السلطة والقضاة بالقوانين، ويأتى هذا على لسان

السلطان حين يكتشف هذا الأمر بعد حوارهِ مع المرأة الغانية. وبمواجهة

السلطان للقاضى^(١).

السلطان: قد يكون من حق هذه المرأة أن تتحایل.. ولا لوم عليها أما قاضى

القضاة ممثل العدالة وحامى حمى القانون وخادم الشرع الأمين.. وأن من الـزم

واجباته أن يحفظ للقانون نقاءه وطهره وجلاله مهما كان الثمن. وأنت نفسك

الذى أرانى البداية فضيلة القانون، وما ينبغى له من احترام، لكن هل يخطر لى

على بال أراك أنت فى آخر الأمر تنتظر إلى القانون هذه النظرة، وتجرده من

رداءة قدسيته. ماذا هو بين يديك، لا أكثر من حيلة وجمل وألفاظ وألعيب؟(٢).

(١) المسرح والسلطة. مرجع سابق. ص ١١٤.

(٢) السلطان الحائر مرجع سابق.

يبدو أن انتهاكات القانون في عصر مراكز القوى كانت سائدة وبدون مواربة، فنجد رشاد رشدى في مسرحية "أترج يا سلام" يبيع المحاكم وإهانة السلطة للعدالة. عندما يعلن حارس المحكمة على الملأ.

الحارس : محكمة للبيع .. للبيع محكمة .. محكمة نظيفة نظيفة (١).

هذا الموقف الساخر الذى تباع فيه المحكمة لا شك أنها فقدت توازنها ودورها في المجتمع.. فقد تتبأ رشاد رشدى بحس الفنان بمذبحة القضاء التى وقعت فى الستينات عندما طرد كل القضاة والمستشارين الذين يحكون بالقانون بصرف النظر عن توجهات مراكز القوى وميولها.

وأصبح المسئولون يتشدقون فى تلك الفترة بفخر واعتزاز بأنهم منحوا القانون أجازة^(٢).

وتتكرر الصورة الساخرة لموقف القضاة عند صلاح عبد الصبور فقد اختار قضاة من أبرز قضاة عصر المقتدر بالله الأول أبو عمر الحمادى والثانى من الموالين للسلطة. والثالث هو ابن سريج مواليا للعدل وهو يرفض تكفير الحلاج كما يرفض الانصياع لأبى عمر ويطالب بمحاكمة الحلاج محاكمة عادلة، إلا أن المحكمة تجمع شهود الزور من عامة الناس المقهورين يشهدون ضده، ويلصق أبو عمر الحمادى تهمة للحلاج بكلماته للعامة التى يقلبهم بها ضد السلطة.

أبو عمر الحمادى : إن الفقر يعربد فى الطرقات/ معنى هذا أن الأمة لا تجد الأقوات ولهذا أحكم مرتاحا بإدانته وعقابه.

فيتترك أبو سريج المجلس محتجاً على الظلم، رافضاً أن يكون من حق الإنسان أن يبحث فى كيفية إيمان الإنسان، ورغم صدور العفو على الحلاج من قبل

(١) رشاد رشدى: أترج يا سلام. مجلة المسرح. الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٦٦.

(٢) المسرح والسلطة، مرجع سابق ص ١٢٠.

الخليفة. إلا أن المحكمة تعيد إدانته بتهمة الزندقة ويكشف بن سريج حيلتهم وأباطيلهم:

ابن سريج: بل هذا فكر خادع/ فقد أحكمتهم حبل الموت/ لكن خيفتكم أن تحيا
ذكراه/ فأردتم أن تخفوها.

وينشدنا الحلاج عصارة تجربته الصوفية حتى تكشف له وجه الله،
وتلتحم بدوره الاجتماعى التحاماً عضوياً لا اضطراب فيه ولا تناقض:

الحلاج : بل كنت أحض على طاعة رب الأحكام/ بر الله الدنيا
أحكاماً ونظاماً/ فلماذا اضطربت واختل الإحكام/ لا أملك
إلا أن أتحدث ولتتقل كلماتى الريح السواحه/ ولاثبتها فى
الأوراق شهادة الإنسان.

لقد تمنى الحلاج الموت ليحقق سعادته فناله بالاستشهاد.. وهذا أيضاً فى
السيرة التاريخية للحلاج استشهد من أجل خلود كلماته.

ويبدأ التساؤل هل نجح صلاح عبد الصبور فى ترسيخ القواعد
الأرسطية للمأساة أم هناك مؤثرات أخرى تأثر بها فى بناء مسرحيته.

نبدأ بالسقطة التراجيدية للحلاج التى لم تكن مفاجأة فقد سعى إليها
لتحقيق السعادة، جاءت نتيجة إفشائه لسر الصوفية، وكان هذا مبعثه الزهو بما
من الله عليه. وحين ارتكب هذا أباح الناس دمه. وهذا ما أغضبه عليه، " فتولد
الصراع بإرادته ورغم بساطته وبناء غير مكتمل الأبعاد "فإن تماسك الحلاج
الداخلى ورضاه الكامل بمصيره المأسوى يبعدها عن الإحساس به كشخصية
تراجيدية ولا تثير فىنا عاطفتى الخوف والشفقة فالشخصية التراجيدية الأرسطية
تتجه إلى مصيرها المحتوم على كره منها ومصيرها مفروض عليها"^(١).

(١) أحمد العشرى: البطل فى مسرح عبد الصبور. فقال بمجلة المسرح. الهيئة العامة للكتاب

فالحلاج لم يفزع أو يندم لأنه وجد فى هذا الإفشاء سعيه ومصيره، وهزيمة الحلاج هى هزيمة الجسد وليست هزيمة الروح، هذه الروح العالية التى تبتعد عن الجو الإنسانى وتعتبر نقطة ضعف فى البناء التراجيدى للشخصية، ولا تجعلنا نتعاطف معها. " فلم ينفذ صلاح عبد الصبور إلى أغوار شخصية الحلاج كبطل تراجيدى، ولم يصور لنا التناقضات والصراعات التى تجول فى نفسه من حيث قوتها وضعفها. رغم الحيرة والقلق التى وقع فيها^(١)، يرى أ.ريتشاردز " إن أقل مسحة دينية فى المسرحية من تلك الأديان التى تقدم الجنة للبطل التراجيدى تعويضاً له تكون مدمرة"^(٢). أى أنها مدمرة للأثر التراجيدى.

ورغم اللغة الشاعرية التى عبر عنه بجمال لغوى رائع وهذا لا شك أن الشاعر تستهويه الكلمات أكثر من متطلبات الدراما أو كما تقول أديت هاملتون "لا يستطيع كتابة التراجيديا سوى شاعر"^(٣). أيضاً تقول : " إن أشخاص التراجيديا يتسمون أساساً بأنهم ذوو نفوس شاعرة أو أنهم قادرون على تحمل الألم وعلى المعاناة بصورة أعمق من معاناة الشخص العادى"^(٤). وهذا ما يؤكد أيضاً نبيل راغب عن تعريف التراجيديا الأرسطية" بأن التراجيديا تقليد فنى لحدث يتميز بالجيدة والتكامل فى حد ذاته. والنبيل والوقار المناسبين فتأخذاً من اللغة الشعرية لغة لشخصياته المأسوية لما لها من أهمية وخطورة فى مصائر البشر والبلاد. كما أن هذا الجلال لا يأتى إلا من خلال القرار الأخلاقى الذى تتخذه الشخصية بصرف النظر عن النتائج التراجيدية التى يمكن أن تصيب الشخصية فى موقف معين"^(٥).

(١) المرجع السابق.

(٢) أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى ترجمة: مصطفى بدوى، دار النهضة ١٩٦٣.

(٣) محمد عنانى: الشعر والتاريخ فى المسرح، الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٩ ص ٣٨.

(٤) المرجع السابق ص ٣٨.

(٥) نبيل راغب: فنون الأدب العالمى. فصل التراجيديا. الشركة العامة للنشر لونجمان

القاهرة ١٩٩٦.

والشاعر صلاح عبد الصبور يكتب الشعر ولم يجد صعوبة فى توظيف لغته الشعرية حواراً مسرحياً واختياره لشخصية من التاريخ شاعراً أيضاً ينبع منه الشعر سلسلاً على لسانه.

وأيضاً تأثر صلاح عبد الصبور بالشاعر ت.س.باليوت فى مسرحه الشعرى بجسارته اللغوية والخروج بها على النمط السائد. فإذا كان الشعر العربى أحاط نفسه بهالة شكلية مما يسمى لغة الشعر التى تعلو على الواقع، وتستمد فعاليتها من طقس لغوى صرف غير مكترث بواقع الحياة اليومية للناس. يأتى تأثر عبد الصبور بالباليوت وخروجه بالشعر إلى لغة الواقع ولغة الحياة اليومية التى تتعلق بهموم الناس قضاياهم.

كما تأثر صلاح عبد الصبور بالبناء الفنى لمسرحية ت.س.باليوت "جريمة قتل فى الكاتدرائية" فبطلها القديس بيكيت الذى استشهد على عائق جميع الناس بما فيهم القتلة وهذا ما حدث للحلاج الموت بشهادة الناس الزور "القديس بيكيت يتمنى الاستشهاد ويشعر أنه هبة من الله. والحلاج يقول : كأن من قتلنى محقق مشيئتى ومنفذ أراذه الرحمن" حتى الصراع الخارجى مع السلطة أو الصراع النفسى. كلاهما متشابهان وكلاهما يرفض الهروب ويفضل الموت.

ويؤكد نبيل راغب تعدد المؤثرات فى مسرح عبد الصبور : " تأثر صلاح عبد الصبور فى مسرحة الشعرى باتجاه اليوت الذى كان معجباً به. كما تأثر بتقاليد التراجيديات الكلاسيكية وبأفكار الواقعية ثم طور كل هذه المؤثرات، ليخرج منها رمزية قادرة على توصيل خبرة واقعية معاصرة من خلال نظام متسق من الرموز سواء على المستوى الشعرى أو الدرامى^(١).

وهذا ما يصل بنا إلى اختيار صلاح عبد الصبور لشخصيته الحلاج رمزاً للإنسان المنقذ المقهور الذى قهر السيف كلمته ليس فى الستينات فقط بل فى كل عصر طغى فيه الشر.

(١) المرجع السابق. فصل المسرح الشعرى. ص ١١٠.

"رحلة الحلاج" عند عز الدين المدنى:

إن اختيار صلاح عبد الصبور لشخصية الحلاج كرمز للحرية والعدل فى ظروف قهرية، نبه المفكرين إلى هذا الرمز العربى. والتاريخ ملك للجميع وكل له قراءاته وتأويله. ومحن الأمة العربية فى بلدانها تتشابه وتتقارب فى تناقضاتها. ففى تونس يستلهم الكاتب المسرحى عز الدين المدنى فى الثمانينات شخصية الحلاج فى مسرحيته "رحلة الحلاج".

ولكن فى بنائه الفنى رأى أن شخصية الحلاج شخصية مركبة، وغنية بأبعادها الإنسانية والفكرية والروحية. فاستغل هذه الأبعاد وقسمها إلى ثلاث شخصيات حلاجية. حلاج الشعب، حلاج الأسرار، حلاج الحرية تتفصل رغم تلاقيها فى الغاية، وتتباين رغم توحيدها نحو الهدف متخذة فى بنائه الفنى الشكل الملحمى البريختى مستهدفاً تنوير المتلقى وتعليمه، أيا كان مستوى تعليمه أو ثقافته بالأسباب أو الوقائع الاجتماعية والتاريخية. فى مواجهة له مع تناقضات هذا المجتمع، بقصد استفرازه إلى حركة نحو تغيير العالم الردىء ومقارنة المتلقى بين واقعه وبين ما يحدث للشخصية نتيجة التعرّية لرموز السلطة السياسية والدينية.

وعلى أن نطرح سؤالاً لماذا لجأ عز الدين المدنى إلى البناء البريختى؟ وكيف تناول رحلة الحلاجين الثلاثة كرمز للخلاص؟ ولمن؟

قد يرجع اختيار عز الدين المدنى للشكل البريختى فى عمله بعيداً عن المسرح الإغريقى الذى يعبر عن مأساة الإنسان أمام القدر. لأن مفهوم هذا القدر ذاته يتغير بتقدم المذنبات الإنسانية. ومن هنا كان من حق بريخت أن يحل محل القدر الميتافيزيقى القدر الاقتصادى أو القدر السياسى. وإذا كان المسرح الإغريقى يخاطب العاطفة ويستهلك طاقاتها الكفاحية عن طريق تحقيق عاطفتى الخوف والشفقة، فإن المسرح الملحمى البريختى يتوجه إلى استفراز الجماهير

إلى المشاركة الإيجابية في إصلاح العالم بالمواجهة والثورة^(١). لاليتقتنع بالواقع أو يصدقه، بل ليرفض واقعة ويزيل الوهم العالق برؤيته وذلك بكشف الحقائق العلمية المستفادة من الواقع ومن التاريخ أمام الجماهير، لا يقصد الخروج بحكمة بل يقصد تنوير الجماهير والتصدي لعملية التغيير، ولهذا لجأ بريخت بتناول نصوص التراث المسرحي بالتبديل والتغيير حتى يخضعها لهذا العامل الجديد، لاجئاً إلى كثير من الوسائل لإحداث التغريب للمقترح. هذا التغريب هو أهم ما يسعى إليه منهج بريخت. فيقول "إن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية، يعنى قبل كل شئ أن تفقد كل ما هو بديهي ومألوف وواضح. بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة"^(٢) ومن هذا المفهوم كان اختياراً لعز الدين الحلاج وتقديمه بالشكل البريختي.

فالمسرح البريختي يجبر المتلقى على رؤية نفسه في مرآة الحدث فيوقظها ويوقظ ذهنه وذلك من خلال ما يواجهه من مناقشات منطقية بقصد التأمل والدراسة لما يجب أن يكون عليه الواقع. وبالتالي يأخذ المتلقى موقفاً نقدياً قبل الأحداث.

فاختيار عز الدين المدني للبناء الملحمي كان على وعى بأنه لابد أن يضع المتلقى أمام تناقضات المجتمع التي يراها كفنان مبدع، وفي صياغة واقعية ملتزمة بالمجتمع بطرح الشخصيات الحلاجية الثلاث^(٣) فإن هذا التقسيم أقرب إلى تحليل وتشريح شخصية الحلاج المركبة. ومن ثم انطلق لاستكشاف أثر هذه الشخصية في زمانها (نا) ومجتمعها (نا) وعصرها (نا) حيث كانت شخصية

(١) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر. الهيئة العامة لكتاب. القاهرة ١٩٩٨ ص

(٢) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحي، ترجمه: جميل نصيف. وزارة الإعلام بغداد.

الحلاج باحثاً عن الحرية، العدالة في عهد المقتدر بالله الثامن عشر في الخلافة العباسية. والذي كان عصره يسوده الفرقة والمظالم والمحن والمجاعات^(١).

وفي خضم هذا العالم المضطرب المتدهور بالقيم يلتقى الحلاجون الثلاثة في بداية المسرحية معلنين تعهدهم على أن يصلحوا ويقوموا هذا العالم بإيمانهم الخلاق، وفكرهم الحق، مبشرين بعالم جديد يحيا فيه الإنسان متحرراً من كل السلطة وسلطان من كل ظلم واستبداد. وبالتالي القوى الرجعية تقف لهم بالمرصاد.

وتبدأ رحلة الحلاجين الثلاثة واقعياً في المكان والزمان بغداد، وملحمياً المسرح داخل المسرح، ممثلون يقومون بدور الراوى، يجلسون بين الجمهور يتصرفون في مسار الأحداث زماناً ومكاناً، ومصير الشخصيات كما يتصرف في الزمان والمكان، وكل ما يعينها على تصوير ما يريدونه للتأثير على المتلقى والذي هو البطل عند بريخت، فالراوى هنا هو الوسيط بين المسرح والجمهور، يتأمل الحدث المسرحى ويعلق عليه ويتجه إلى المتلقى ليشرك أيضاً فيه بقصد التأثير عليه أو تعليمه ما ينبغى أن يكون.

ونتعرف على ذلك في بداية المسرحية حين تتساءل مجموعة الممثلين: من هو الحلاج

المجموعة : الحلاج بينكم.

مثـل : الحلاج هو هنا بينكم.

المجموعة : الحلاج هو بنى آدم. ومن لحم ودم. هو بشر يخطئ ويصيب هو إنسان مثلى ومثلك يحب الحرية ويكره الظلم^(٢).

(١) عز الدين المdney. رحلة الحلاج. سلسلة مطبوعات فرقة الغد ١٩٩٦ ص ١٥، ١٦.

(٢) رحلة الحلاج. مرجع سابق.

إذا كلنا الحلاج، كلنا يحب الحرية ويكره الظلم، كلنا نرفض القهر والظلم، فالتأمل وندرس رحلة الحلاج أو رحلة الحلاجين الثلاثة الغائب على الشاهد ويأتى السؤال:

من هم الحلاجون الثلاثة.. وما صرايحهم، وضد من؟

يبدأ الحلاجون الثلاثة مجتمعين كل منهم يعرفنا بنفسه، وينفث عما بداخله من عذابه أو معاناة أو كبت لكلمة حق.

حلاج الشعب : جئت من مدينة النحاس، مدينة الناس الذين يسرون على أرجلهم وأيديهم كالحمير، فظهورهم منحنية ورؤوسهم منخفضة وعيونهم لا تعرف الآفاق ولا حتى السماء، أفواههم قد قيدها اللجام. يسبقهم ناس من العمالق، وما هم بالعمالق، سوق البغال والإبل. ويشبعونهم ضرباً مبرحاً فلا يصرخون ، كلاب جهنمية. وضعت على وجوهها أقنعة الأشرار، على هاماتها عمائم نوى السلطان/ هل فى الدنيا ما هو أعجب من دنيا الإنسان.

إنه واقع الناس المرير الذى رصده حلاج الشعب ، عامل الحلاجة فى السوق يأمل ونتأمل معه المصير الأسود الذى وصل إلى عامة الناس تحت سيطرة أقنعة الأشرار. إذن حلاج الشعب سيقود صراعه الخارجى مع القوى الظالمة من أجل العدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان الكادح.

علاج الحرية وحلاج الأشرار يتعجبان بدشة لصورة الإنسان ، صورة للمتلقي لعله يستثير بها في زمن فقدت فيه الحريات ...

حلاج الحرية : أجل .. هل هناك فى الدنيا ما هو أغرب من دنيا الإنسان الذى يلتهم الإنسان . الإنسان المدمر الذى يدمره الإنسان .

حلاج الأشرار : أجل .. وهل فى الدنيا أصفى وأحلى وأروع من دنيا الإنسان

الذي يساويه الإنسان ..

إن المساواة هي الصورة المثلى لوجود الإنسان على هذه الأرض في هذا العالم .. صورة قائمة يرسمها المؤلف لنظرة الحلاجين الثلاثة للإنسان . وبعد هذا العرض لقضية الإنسان ، مطلوب التنوير والتثوير على الأوضاع السائدة بالتأمل والمناقشة المنطقية لهذه الأوضاع.

حلاج الشعب : إنما الدنيا انقلاب رأسا على عقب .. فلنقومها .

حلاج الأسرار : والعالم اضطرب . متدهور القيم .. فلنصلحه.

حلاج الحرية : والكون فساد . فلنبن الكون من الجذور إلى القباب

ويعقد ثلاثتهم عهدا على المواجهة بإرادة الجميع " فلنقومها . فلنصلحه .

فلنبن الكون من الجذور إلى القباب " أفعال أمر طلبي توجهوا بها لإبراز مدى الحالة الشعورية والتوتر النفسي الذي يؤثر على المتلقي .. ^(١) من الأحوال التي وصل إليها هذا العالم المتعاش فيه من حزن وأسى .

وللتقويم والإصلاح والبقاء يفترق الحلاجون الثلاثة كل في دربه لإنجاز

ما يصبو إليه من حق .

يأخذ الممثل دور الراوي ليعلق على المكان الذي وصل إليه حلاج الأسرار . مدينة السلام بغداد .. واصفا معالمها وحضارتها . وحال الفقراء بين الجوع وقهر الخليفة والوزير ابن خاقان وزيف إمام المسجد الموالي للسلطة فيما تصدره من أحكام.

• ويبدأ صراع الحلاج من أجل إعلاء الحق في مجلس الصوفية الذي يضم أبا القاسم الجنيد والإمام الشبلي. ويأخذ الصراع الخارجي صراعا

(١) حسن البنداري . تجليات الإبداع الأدبي في الشعر والقصة والمسرحية . مكتبة الآداب .

تصاعديا تراكميا جداليا قائما على السؤال والجواب في مواجهة مع جماعة الصوفية .

• حلاج الأسرار : إلى أي أمر يدعونا الله ؟

• الجنيد : إلى الخضوع إليه . إلى الامتثال . إلى طاعته حتى يظهر الظاهر والباطن .

• حلاج الأسرار : إلى أي هدف سخرنا الله ؟

• الجنيد : لتترك الدنيا لأهل الدنيا . والعمل للأخرة .

ويسمع نداء الجهاد فالحرب على الأبواب ومطلوب الجهاد . العدو يتربص بنا، الجهاد لإنقاذ الخلافة العباسية من حرب الزنج . فينتبه الحلاج للنداء ويعاود السؤال للصوفية محاولا تحقيق تلاحم النزعة الدينية بالسياسة ، وكقوة دافعة لتحقيق الحق :

• حلاج الأسرار : ألم يسخرنا الله للجهاد ؟

• الجنيد : أي جهاد ؟

• حلاج الأسرار : ألم يدعنا الله إلى الحق . إلى نصرته الحق على الباطل

• الجنيد : أي حق تقصد ؟

• حلاج الأسرار : أليس التوحيد أن نفني في خدمة الخلق الذي خلقه الخالق ..

• الجنيد : هذا شرك بالله ؟

• حلاج الأسرار : الحق أقول : علمتني أن انزوي .. أن استسلم ..

فتركت الدنيا لأهل الدنيا .. فانصرفت عن الحق على الباطل فانهزمت .

• إن العبادة لا تصح عند الله إلا إذا صاحبها العمل وخالطها الفعل هكذا

كان رأى حلاج الأسرار ضد الصوفية السلبية.

ومن هنا يثور حلاج الأسرار على جماعة الصوفية التي تعتزل الدنيا وتستسلم أمام مظالم العباد. إن العقل الذي يطالب به حلاج الأسرار هنا هو الجهاد من أجل حماية الناس والبلاد، .. أليس الجهاد من طاعة الله في دينه . بينما تعاليم الصوفية تمنع هذا الجهاد ضد الخليفة الظالم للناس والوزير الذي يحذر الجدل والكلام يلجم الأفواه .. كل هذا مخالفة لأوامر الله.

ويرى حلاج الأسرار طالما أن تعاليم الصوفية لا تقف بجوار العباد المظلومين ، فهذه التعاليم هراء في هراء .. يقرر خلع خرقة الصوفية من أجل نصرة الحق والجهاد . ولكن الجنيد يحذره .

الجنيد : سوف تصرعك السياسة .. سوف تصلبك .

حلاج الأسرار : كلامي حق .. والله يحب الحق لأنه الحق .

ويطرد الحلاج من مدينة السلام في حيرة وقلق على العباد مناجيا ربه أن يعنيه على مغالبة الظالمين وإعلاء لواء الحرية.

حلاج الأسرار : لبيك واهدم صروح المعتدين إذا / علت صروح لسجن الحاء والراء.

إنه توظيف لرموز الدين توظيفاً سياسياً وامتزجياً معاً . فترى الخلافة أن هذا الامتزاج هو خروج على الإسلام وزعزعة الدولة . فيتهم حلاج الأسرار بالكفر والزندقة وأحل دمه .. مصير الحق . هذا التحول عند حلاج الأسرار جاء تطوراً منطقياً لما تراه العين من باطل . ولكن الباطل هو المؤسسات الاجتماعية التي لا تقبل بهذا التطور فتغلق أبوابها أمام الجميع . جمود فكري يؤدي إلى اتساع الهوة بين ما عمدت إليه الحياة وبين هذه المؤسسات ، وبالتالي لا مفر من الثورة

ثم ننتقل مع حلاج الحرية في رحلته نحو الجمهوريات الشعبية الثلاث

القرمطية والزنجية والبابكية . وصراع حلاج الحرية من أجل توحيدهم أمام عدو يدق خطره الأبواب ، إن أزمة عز الدين مدني في هذه الرحلة هو العدو الذي يتربص بالأمّة العربية في كل آن . العدو الذي يفكك وحده الأمّة لبقائه فوق إرادة العباد، تفكك ولید صراع الزعماء والتلاعب بدعائم الوحدة سواء سياسيا أو اقتصاديا . ينبه الأمّة إلى أحوالها التى تتطلب الحرية وهذا سيأتى من أن الحرية لا تأتى إلا بالاكفاء الذاتي والاتفاقيات بينهم تؤخذ مأخذ الجد..

حلاج الحرية : أسسوا بنكا للمال يكون مشتركا بينكم / ووحّدوا السكة .. وتعاونوا معا على التجارة/ فخذوا منها ما ينقصكم ولیطلبوا هم ما ينقصهم . قائد القرمطي : لا اتحاد معهم ولا وحدة بيننا وبينهم .

قائد الزنجي : لا اتحاد معه ولا مع أتباع بابك

قائد البابكي : عد من حيث أتيت .

فرؤية حلاج الحرية للتفكك بين الزعماء والأمم فيه خسارة للجميع .. إلا إن السخرية بهذه الوحدة من الزعماء تتضح من الاتفاقيات العربية التى لم تتحقق إلا على الورق.

الزنجي : اتفقنا على أن يتم بعضنا الآخر . لكن مازدنا إلا اتفاقيات على ورق .. أضف إلى ذلك أن الدولة البابكية تتغير مع الليل والنهار لأنهم من الجنود . والعسكر غلاظ شداد من يتولى الأمر اليوم يرفض اتفاق الأمس .

يثور الحلاج كما يثور المتلقى ضد هؤلاء الزعماء الذين كما يرون القائد البابكي بكل حزم وصرامة يرفض النقد الموجه للإصلاح.

القائد البابكي: أطلقت لسانك فينا / وجربت قلمك علينا وألفت الكتب تفضح عارنا :

حلاج الحرية : أنقذكم .. وانتقذكم لأنكم مثلي ولأنى مثلكم .

البابكي : لا حاجة لنا بنقدك وانتقادك .

إن حرية الفكر لابد أن تناقش وتنتقد الأحوال والمتغيرات .. لكن هذه الحرية النقدية مرفوضة من قبل السلطة . رغم قيمة هذا النقد في بناء الإنسان والكون ، طالما أن النقد تابع من فكر حر . وعلى المتلقي أن يكون أيضا ناقدا لما يرمز إليه حلاج الحرية ولينأمل ما يدور حوله في الكون وليكن له رأي حر أمام تلك القوى الباطشة .

ويطرد حلاج الحرية من البلاد فتعلو صرخته على قمة صراعة ضد هؤلاء الزعماء مثيرا انتباههم بفعل أمر طلبى :

حلاج الحرية : اتحدوا وإلا فسوف يصرعكم بنو العباس / أجلا أو عاجلا بالسلاح والمال.

إلا هؤلاء الزعماء الثلاثة يشبههم عز الدين مدني في إجابتهم كما لو كانت نباح كلاب الثلاثة

إرحل عنا . فلقد أزعجتنا بالحاحك .

ويحصد غرور الزعماء في أحوال بغداد الهزيمة، ويعلق الراوي عليها مبرزا القهر والظلم للذين سادا البلاد .

الممثل : أعاد الخليفة المقتدر بالله، بناء السجون . فحشد فيها العلماء والشعراء، فلقد كان شابا أرعن طائشا، لا يدرك من السياسة شىء.

ويضيع الحق . هكذا يرى حلاج الأسرار ومعه حلاج الحرية والفكر وهم بين الحشود.. فتأتى صيحة استغاثة من حلاج الأسرار تبدأ بنداء طلبى ليسعر به التوتر النفسى فى أعماقه، ويثور به ذهن المتلقى للتأمل واتخاذ موقف أمام ما حدث له من باطل.

حلاج الأسرار : أغيثوني ياناس .. أغيثوني حتى يستريح الخلق من الحق لأنى

أقول الحق . أغيثوني من السلطان لأنه باطل والله هو الحق .

الكلمات الحق هي التي أدت بمصير حلاج الأسرار إلى السجن متهما بالكفر واستباح دمه فليس من حق رجل الدين أن ينقد السلطة الباطلة.

أما حلاج الحرية الذي أراد مناقشة تناقضات المجتمع بفكر حر في كتابه (الفتنة الكبرى) يواصل رحلته نحو الوراقين لطبع كتابه. فيرفض أمين الوراقين كتابه في هذا الزمن. ويطلب منه أن يكتب في الحب العذري أفضل، إجابة فيها طلب يغيب الفكر والحرية عما يحدث أمام عينيها من ضياع للأمة .. أن يكون الفكر مغيبا هذا مطلب العدو حتى لا يثير في الجماهير تأملات ومناقشات منطقية، فيرفع حلاج الحرية صيحته:

حلاج الحرية : اشهدوا أن الحرية قد ضاعت . قد قتلت في عهد المقتدر بالله اشهدوا أن عهدكم هذا عهد كبت وحرمان

ويقبض على حلاج الحرية ويساق إلى السجن لمواجهة الوزير الموالي للسلطة. ويأتي في المرحلة الأخيرة حضور حلاج الشعب متأثرا بمطالب الحرية والعدالة والحق.. لتحقيق العدالة والتكافؤ الاجتماعي للفقراء الكادحين جوعى الشعب. ولكي يتحقق هذا التكافؤ لا يكون إلا بتأسيس نقابة تدافع عن العمال . ومن هنا ينطلق الصراع الخارجي بين حلاج الشعب ورئيس السوق .

حلاج الشعب : سنؤسس نقابة تجمع شملنا، وتحمي مصالحنا.

القومسي : نقابة ؟ هل تعرفون - أنتم - ما هي النقابة؟

الجماعة : منظمة تدافع عن مصالحنا.

القومسي : أخرج من السوق يا زعيم الفتنة.

حلاج الشعب يطالب عمال السوق بالإضراب العام لتحقيق مطالبهم من رئيس السوق الذي يتهم حلاج الشعب بالتحريض . لكن حلاج الشعب يرى أن

خلاص العمال من هذا المستغل هو تأسيس نقابة حرة تدافع عن مصالحهم وهذا ما يرفضه رئيس السوق ، ويتهم حلاج الشعب بأنه زعيم الفتنة ويطالب بمحاكمته وطرده من البلاد حتى لا يثير فتنة بين الناس فى الأسواق .. وتلقى عليه تهم باطلة، أنه خليع ماجن ويلهو مع الرافصات، فتبدأ كلمات حلاج الشعب تكشف عن ظلم رئيس السوق لهم، وتعرى قهره واستغلال رأسمالى لكادحين وقفه تأمل للمتلقى بين ما يحدث أمامه والواقع الذى يعيشه وأمام حيل الباطل فى تليق التهم للمظلومين.

حلاج الشعب : أنه لص فانتك .. يشرب عرق جبين العمال ويزعم انه يدافع عن مصالحنا .

زمن الطبقة والرأسمالية المستغلة لصغار العمال الكادحين أوضاع متباينة يستوضحها المتلقى مع حلاج الشعب وكيف الخلاص من هذا القهر الاجتماعى الاقتصادى؟

حلاج الشعب : نحن العمال الذين نتقاضى درهما واحدا / نسكن خارج المدينة بين المستقعات/ ونأكل بقايا الطعام / ونلبس ما يستر العورة / نحن نريد تأسيس نقابة تجمع شملنا وتزود عن مصالحنا .

هذا الحق الذى طالما حرم منه صغار العمال والكادحين عليهم بأخذ موقف حتى ولو أدى بنهايتهم إلا أنهم سيحفظون حق الأجيال، فمثل هذه الحقيقة تدفع بقائلها إلى السجن والتهم الباطلة .. ويحكم عليه بالجلد من القاضي:

علي بن عيسى : سبعمائة جلدة .. حتى يفهم أنه تافه . حقير . لا يسترعى العناية لأنه من الرعية الجاهلة ثم اطلقوه .

سبعمائة جلده حصيلة الاتهامات الكاذبة.. فهل فى الإمكان أن يتحمل البدن الفقير سبعمائة جلده وبعدها يعيش. هكذا نهاية المطالبة بالحق.. ولكن علينا إيجاد الحلول بالعقل والتأمل.. بدراسة أحوالنا وكل يسعى إلى غايته، فنحن

في زمن لا رجعة فيه للحريات.

ثم ننقل على لسان أحد الممثلين إلى محاكمة حلاج الحرية في مجلس القضاء على يد الوزير على بن عيسى أيضا .

حلاج الحرية : ما هي التهمة التي ترميني بها ؟

على بن عيسى : من سمح لك بالخطاب والسؤال ؟ نحن نسأل وأنت تجيب .
ولا تتركب رأسك لأننا نستطيع قطعه

أنت رجل ناكر للجميل / وخارج على الإجماع .

حلاج الحرية : أنا رجل كاتب . أكتب الأدب / أخطب الأمة .. /
أدافع عنها لأنها هي الدوام . . وأنت الزوال .

على بن عيسى : نحن لا نحب الكتاب ولا الأدباء ولا الشعراء .

إن عز الدين المديني يرى إن من علامات قيام الساعة أن تهتم السلطة بالثقافة والفكرة والأدب . ولهذا يحكم الوزير على حلاج الحرية بالقتل . رغم الصراع العقلي بين الحرية والوزير الذي يرسم للوزير صورته الحقيقية . وما يتولد وراءه من مفاسد للبلاد .

حلاج الحرية : جعلت نظامك نظام القهر والجور / جعلت نفسك ضروريا عملا بالقول المقهور والبقاء للأصلح / فلم تصلح ولكنك بقيت / بقيت بالعنف والقهر لا بالاقناع .

لقد اخترق عز الدين المديني في "رحلة الحلاج" الثالوث المحرم، السلطة والدين والإنسانية المغتصبة بدلا من الضلع الثالث "الجنس" حاول بهذا الاختراق أن يقدم للمتلقى رؤية للكون الذي نعيش فيه رؤية شاملة، أو ما نطلق عليها الأيديولوجية. ويتأمل المتلقى لهذه الأيديولوجية من خلال صراع الحلاجيين الثلاثة ضدها.. يأتي تأثيره كما لو كان صراعنا مع العالم الذي نتصل به، وننظر

إليه كنظام قائم ولا بد لنا من اتخاذ موقف أمام أحداثه. وبالتالي يضع المتلقى نفسه ضمن المشهد الذى يصوره ويتصوره. عالمه الذى يتصوره هو، لا الذى ينبغي أن يتوحد معه كما فى الدراما الإغريقية.

فروية المتلقى للحلاجين الثلاثة هى علاقة رؤية وتأمل لصراعه مع هذه الأيديولوجية بمقدار قربه أو بعده عن رؤيته ووجهة نظره فى هذا العالم.

إن عالمنا أصبح عالم الصراع بين الرؤى ووجهات النظر والأيديولوجيات وعليها أن ننقد هذا العالم، كما فعل عز الدين المبنى الذى بث لنا رؤيته للعالم العربى فى الثمانينات، عالم تفكك وعزلة بدلا من التوحد لمواجهة الآخر. ورؤيته للظروف الاجتماعية التى أخذت تخنق الإنسان واختياراته وإرادته ولإدخال المتلقى فى هذه الظروف الجديدة رصدها فى البناء الفنى الملحمى.

فإذا كانت الدراما الإغريقية تعبر عن ألوان الصراع الفردى كما اختار صلاح عبد الصبور فى "مأساة الحلاج". فالصراع عند عز الدين المبنى للحلاجين الثلاثة هو صراع الجماعة الذى تجاوز حدود العلاقات الفردية مصورا رؤيته الشاملة للعالم. هذه الرؤية للواقع المرير كنظام قائم يدعو المتلقى معه لرؤيته، ويسعى معه لتقويمه وإصلاحه. هكذا البطل الملحمى هو المتلقى، يتأمل الحدث الذى يراه وعليه أن يتخذ موقفا تجاهه. رؤية تنويرية تنويرية اعتمد عليها عز الدين المبنى لتحقيق رؤية أفضل لهذا العالم يغلفه الحق والحرية والعدالة. رافضا تماما تسليم الحلاجين الثلاثة للعالم إلى القدر المحتوم، بل مستهدفا المتلقى بأن يبحث أموره لتغيير أيديولوجية هذا العالم المرفوض سياسيا واجتماعيا.

ورغم معرفة عز الدين المبنى بأن شخصية الحلاج فى التاريخ هى شخصية شاعر إلى أنه اتخذ من لغة النثر هى لغة الحوار، ولكنه دعمها بأبيات الشعر كما لو كانت تزييله لكل موقف يعلق فيه كل حلاج على ما وصل إليه من

تتويج للحدث المسرحي أو انتقاده أحياناً أو تطوره، هذا التنوع اللغوي بين الحوار النثري والأداء الشعري خلق نوعاً من الجرس الموسيقي على مستوى اللغة . وهذا من ملامح المسرح البريختي الذي يتخلله بين الموقف والموقف مقاطع غنائية تعلق أو تنتبأ وقد يكون عز الدين مدني تأثر بمقولات - . س اليوت عن لغة المسرح : " ان النظارة لا ينبغي أن يشعروا بالوسيلة اللغوية التي تكتب بها المسرحية - شعراً كانت أم نثراً - لأن الوسيلة جزء لا يتجزأ من الحدث الدرامي والمواقف بين الشخصيات وأحاسيسهم .^(١) فابتعد عز الدين عن لغة الشعر ليبعد بعمله عن القواعد الأرسطية لأنه اختار الشكل البريختي لاهتمامه بالصراعات الإنسانية ضد القوى القهرية للقدرة المعاصرة.

ورغم إسقاطاته الروحية والفكرية على قضايا الأمة العربية السياسية والاقتصادية والاجتماعية مستعينا أحياناً بجمل مباشرة في الدلالة الخطابية التي يهدف بها لتثوير المتلقي كأحواله الاجتماعية وتأمله حالة الأمة العربية من تفكك سياسي وانهيار والهزيمة تلاحقهم من أن إلى أن.

إلا أنه حاول أن يتخطى هذه الدلالة المباشرة أحياناً بتنوع اللغة. فأخذ يغذيها بمقاطع من الشعر بصورة ما، في موقف ما. " ليخلق نوع من المصالحة بين العلم والفن في الصياغة المسرحية للملحمية"^(٢).

(١) ولشعر والتاريخ في المسرح . مرجع سابق ص ٣٧

(٢) المخرج في المسرح المعاصر . مرجع سابق ص ٢٠٩

الخاتمة

إن تناول صلاح عبد الصبور شخصية الحلاج في فترة الستينيات في مصر زمن قهر المتقنين جعله متوحدا مع البطل المحوري "الحلاج" الذي علنى في تاريخه وسيرته ألوانا من العذاب النفسى من أجل إيمانه بحرية الكلمة لإعلاء الحق والعدل حتى يصل إلى خلاصه الروحى.

فوجد في مسيرة الحلاج ملاذه من أجل الدفاع عن الكلمة سيف المفكرين فكلاهما شاعر والكلمة عند الشاعر هي رمز حريته، هذه الحرية التى قد تؤدى به إلى مصير مأسوى.

وقدم لنا هذا متأثرا بالتراجيديا الأرسطية، محاولا جعل الحلاج شخصية مأساوية، ولكن صلاح عبد الصبور فشل في النفاذ إلى أغوار الصراع النفسى داخل الحلاج وإبراز صراعه مع القوى القدرية التى تسلط عليه مصيره المجهول، فحلاج عبد الصبور حدد مصيره إلى الموت من أجل السعادة، ففقد في بناء شخصيته أهم ما فى البطل المأسوى هذا المصير الذى يثير فى المتلقى عاطفتى الشفقة والخوف من هذا المصير، وهذا المصير هو القهر المعاصر الواقع فعله على المفكرين فى زمن فقد فيه الحريات.

بينما تناول الكاتب التونسى عز الدين المدنى فى الثمانينات نفس الشخصية الحلاجية ولكنه يقدمها بأبعادها الثلاثة.. الروحية والفكرية والإنسانية ولكنه يقدمها من خلال ثلاث شخصيات حلاجية حلاج الشعب وحلاج الحرية وحلاج الأسرار كل منهم يحمل بعدا يعانى من أجل دفاعا عن الحق والعدل.. والنهاية الكل اتهم بكلماته فأدت بمصيره إلى استشهاد.

فإن عز الدين المدنى رأى أن كل بني آدم داخله حلاج من الثلاثة فهو فينا وبيننا . وذلك ليضع المتلقي في حالة ذهنية يتأمل الشخصيات الثلاث، ويدرسها بالعقل والمنطق ويواجه قضايا مجتمعه والتناقضات التى تسوده، وعلى المتلقي أن يختار ما ينبغى أن تكون عليه حياته . وماذا عليه أن يفعل حتى يحقق لذاته ما تعلمه من الحلاجين الثلاثة . فالمتلقي ليس بعيدا على القيام بما

يجبر عليه . بل يأخذ موقفا نقديا قبل الأحداث محددا رؤيته الشاملة لهذا العالم .

فإذا كان المسرح الأرسطي يدرك المتلقي من خلاله أن ما يراه يشبه الواقع في مرآة تكبر أو تصغر هذا الواقع . فإن المسرح للبريختي يرى أن هذا الواقع المسكوت عنه هو الحقيقة المخفية التي لا يراها بالعين المجردة . أو ما يعرف بالمرآة السحرية أنها لا تنقل ما يراه الجميع مع دعوة المتلقي إلى التامل فيما يراه ويراقبه من عل . وبهذا يبتعد المتلقي عن الحدث كما يبتعد هو عنه . فهذا البعد يضفي طابع الموضوعية . على الحدث المسرحي . بما يجعله نموذجا ويجرد الشخصيات من فرديتها، ويجعلها أشكالا أو أمثلة لجماعة أو طبقة من الناس . هذا الانقسام يتجلى في الحدث ومناقشته ، وهذا ما يعني بكسر حاجز الوهم بالتأمل والتعليق والمناقشة . ووضع المتلقي أمام الحقيقة لتتويره . ففي كل لحظة بين الراوي والشخصيات يتذكر المتلقي أن ما يراه ليس سوى تمثيل فهي تقنيات تنزع الأقنعة التي يراها في الواقع . تكشف له لعبة الواقع التي يعيشها حينما يراها محض لعبة على المسرح .

لقد تحولت شخصية الحلاج إلى رمز لحرية الرجل العصري . وعذابه وهو عذاب إنسان العصر الحديث . الكل يبحث عن الحرية والحق .. والرمز يلعب دورا فنيا ناضجا في المسرحيات التي تتخذ من المجتمع مضمونا لها لأنه يجنبها التسطيح والمباشرة ، فالرمز هنا يركز ويكشف المعاني الاجتماعية ويحشدها بالإيحاءات المتنوعة التي تجعلنا نرى الموقف من أكثر من زاوية والشخصية من أكثر من جانب مما يعطي العمل ثراء وخصوصية ، وهذا ما حققه عز الدين المدني في طرح الأبعاد الثلاثة رمزا للأبعاد الإنسانية الفكرية والروحية والإنسانية .

وما زالت شخصية الحلاج البطولية في متناول كتاب من الأجيال القادمة كرمز للصراع ضد قوى متطورة في صراع من أجل الحرية.. فمن لا يملك حريته لا يملك حياته.

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

- ١- صلاح عبد الصبور . مأساة الحلاج .
- ٢- توفيق الحكيم : السلطان الحائر . مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٩ .
- ٣- رشاد رشدي : انفرج يا سلام المسرح . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة يناير ١٩٦٦ .
- ٤- عز الدين مدني : رحلة الحلاج . مطبوعات فرقة الغذ التجريبية القاهرة ١٩٩٦ .

ثانيا : المراجع العربية:

- ١- زكريا إبراهيم . مشكلة الحرية . مكتبة مصر . القاهرة . د . ت .
- ٢- نهاد صليحة . الحرية والمسرح . الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩١ .
- ٣- عبد الكريم بن هوزان القشيري : الرسالة القشيرية في علم التصوف .
- ٤- عبد القادر محمود: الفلسفة الصوفية في الإسلام . دار الفكر العربي . القاهرة .
- ٥- فاطمه يوسف : المسرح والسلطة . الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة . ١٩٩٣ .
- ٦- حسن محسن : المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر . دار النهضة القاهرة ١٩٧٩ .
- ٧- سامي منير : المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية . (الجزء الأول) الهيئة العامة لكتاب . الإسكندرية ١٩٧٨ .
- ٨- صلاح عبد الصبور : الشعر في حياتي . دار العودة . بيروت ١٩٦٩ .
- ٩- صلاح عبد الصبور : أقول لكم . دار الأدب . بيروت ١٩٦٩ .
- ١٠- محمد عناتي : الشعر والتاريخ في المسرح . الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩ .
- ١١- نبيل راغب : فنون الأدب العالمي . الشركة العامة للنشر لونجمان القاهرة ١٩٩٦ .
- ١٢- نهاد صليحة : بين الفن والفكر . الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٨٥ .
- ١٣- محمد عابد الجابري : نحن والتراث . دار الطليعة . بيروت . د . ت .
- ١٤- نسيم مجلي : المسرح وقضايا الحرية . الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٢ .

- ١٥- فاروق عبد القادر . ازدهار وسقوط المسرح المعاصر . دار الفكر المعاصر القاهرة ٢٠٠١ .
- ١٦- سعد أريش : المخرج في المسرح المعاصر . الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٨ .
- ١٧- حسن البنداري : تجليات الإبداع الأدبي في الشعر والقصة والمسرحية . مكتبة الآداب القاهرة ٢٠٠٢ .

ثالثا : المراجع المترجمة :

- ١- مانسون و ب كراوس . أخبار الحلاج . نشر وتحقيق مطبعة القلم ١١٣٦هـ .
- ٢- آرنولد نيلكسون : في التصوف الإسلامي وتاريخه . ترجمة أبو العلا العفيفي القاهرة ١٩٥٦ .
- ٣- جورج لوكاش : دراسات في الواقعية . ترجمة نايف بلوز . المؤسسة الجامعية للدراسات الأدبية . بيروت ١٩٨٥ .
- ٤- يوجين يونسكو : من الأعمال المختارة . ترجمة : حمادة إبراهيم . سلسلة المسرح العالمي ١٩٧٧ .
- ٥- أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي . ترجمة مصطفى بدوي . دار النهضة ١٩٦٣ .
- ٦- برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي . ترجمة : جميل نصيف . وزارة الإعلام بغداد .
- ٧- جان بول سارتر : نظرية في الانفعالات . ترجمة . سامي محمود علي . وعبد السلام القفاص الهيئة العامة لكتاب . القاهرة ٢٠٠١ .

رابعا : الدوريات :

- ١- فصول : المجلد الأول ، العدد الثاني الهيئة العامة لكتاب ١٩٨١ .
- ٢- عالم الفكر : المجلد التاسع العدد الرابع ١٩٧٩ .
- ٣- مجلة المسرح : العدد الخامس . السنة الأولى . أكتوبر ١٩٨١ .
- العدد التاسع والعشرون . مايو ١٩٦٦ .
- العدد الخامس والأربعون سبتمبر ١٩٦٧ .
- ٤- فكرة وإبداع : مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، العدد مايو ٢٠٠٢ .